

Suárez, Marina

De las posibilidades e imposibilidades de traducción y representación del otro

VII Jornadas de Sociología de la UNLP

5 al 7 de diciembre de 2012

CITA SUGERIDA:

Suárez, M. (2012) De las posibilidades e imposibilidades de traducción y representación del otro [en línea]. VII Jornadas de Sociología de la UNLP, 5 al 7 de diciembre de 2012, La Plata, Argentina. En Memoria Académica. Disponible en:

http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.2284/ev.2284.pdf

Documento disponible para su consulta y descarga en **Memoria Académica**, repositorio institucional de la **Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación (FaHCE)** de la **Universidad Nacional de La Plata**. Gestionado por **Bibhuma**, biblioteca de la FaHCE.

Para más información consulte los sitios:

<http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar>

<http://www.bibhuma.fahce.unlp.edu.ar>



Esta obra está bajo licencia 2.5 de Creative Commons Argentina.
Atribución-No comercial-Sin obras derivadas 2.5

Un hombre de las viñas habló, en agonía, al oído de
Marcela. Antes de morir, le reveló su secreto:
- La uva. Le susurró. Está hecha de vino.
Marcela Pérez-Silva me lo contó, y yo pensé: Si la uva
Está hecha de vino, quizá nosotros somos las palabras
Que cuentan lo que somos.
Eduardo Galeano.

Introducción

En el presente trabajo me propongo indagar sobre el problema de las voces silenciadas en el proceso de traducción, especialmente en obras literarias como ser novelas y ensayos. Posteriormente me interesa poner en discusión lo que realmente queda de las obras y los autores luego de ser traducidos, en un primer momento, por los lectores que los interpretan y, posteriormente, al traducirse, estos, a otras lenguas. En este análisis considero fundamental poner en consideración el papel -si existiese- de la literatura dentro de los márgenes de los códigos culturales habilitantes en un momento histórico determinado. El interrogante se plantea en qué medida dichos códigos culturales de un período de la historia determinado, definen la posición del autor en un punto particular del espacio desde el cual forjará su obra en un acto mimético¹ de reflexión de la realidad. Pero también, en qué medida, posicionarán (incluso desde otro tiempo-espacio) al lector-espectador en tanto consumidor, nunca pasivo, de la obra literaria.

Como caso de estudio propongo trabajar con obra de Milán Kundera *El arte de la novela*. Específicamente me interesa tomar en consideración, la sección de dicho libro en la que el autor toma casos de novelas de su autoría, que siendo traducidas a los distintos idiomas de forma incorrecta, cambiaron por completo el significado de las palabras más impicantes de sus obras. Por esta razón, el autor dedicó un periodo prolongado de su vida a poner en orden las ediciones extranjeras de sus novelas y a

¹ El concepto de *mimesis* de Thomas W. Adorno, implica que la obra de arte- en nuestro caso la obra literaria- busca disolverse en el mundo empírico al tiempo que se refleja en él y lo refleja. El arte acude gestualmente a la realidad para retroceder en el contacto con ella (Adorno, 1969).

Autora: Marina Suárez

Universidad de Buenos Aires- Carrera de grado.

marinasuarez.87@gmail.com

Sociología y Literatura . Mesa 39.

hacer un glosario con las significaciones últimas por él atribuida a las palabras utilizadas en sus novelas y mal traducidas a otros cuatro idiomas.

La traducción y los diferentes idiomas como sistemas de valores diferenciales culturalmente.

En este punto, será pertinente considerar que cada lenguaje implica un sistema de valores distintos y también un sistema de significaciones diferente. Y es aquí a donde nos enfrentamos con la arbitrariedad del signo, ya que no existe ninguna relación de necesidad entre el significante y el significado. Para comenzar a comprender de la dificultad de la traducción de una obra desde un lenguaje a otro es necesario comprender el sentido social y cultural que el sistema lingüístico – y cada sistema lingüístico- encierra.

Para comprender el carácter social del signo utilizaré la teorización de Saussure respecto a este asunto. Cabe señalar que no ahondaré en su teoría de la lingüística general, más que en este punto, debido a que, en esta instancia exploratoria, excede el objetivo del trabajo. Desde la teoría de Saussure vemos que lo arbitrario del signo nos hace comprender mejor por qué el hecho social es el único que puede crear un sistema lingüístico. La colectividad es necesaria para establecer valores cuya única razón de ser esta en el uso y en el consenso generales, el individuo por si solo es incapaz de fijar ninguno. Aquí Saussure nos plantea la imposibilidad de considerar al signo como la simple unión de sonido y concepto, sin entender el contexto social, histórico y cultural que lo determina. Entonces, necesario partir de la totalidad solidaria –social- para obtener un análisis de los elementos que el sistema lingüístico encierra. La lengua es un sistema en donde todos los términos son solidarios y donde el valor de cada uno resulta solo de la presencia simultánea de los otros.

Del mismo modo que una palabra puede cambiarse por otra –su sinónimo- debe también poder compararse con otras que se le oponen. *Su contenido no esta verdaderamente determinado más que por el concurso de lo que existe fuera de ella.* (Saussure, 2005: 214) Como la palabra forma parte de un sistema, esta revestida, no solo de una

Autora: Marina Suárez

Universidad de Buenos Aires- Carrera de grado.

marinasuarez.87@gmail.com

Sociología y Literatura . Mesa 39.

significación, sino también, y sobre todo de un valor, lo cual es una cosa muy diferente².

Dentro de una misma lengua todas las palabras que expresan ideas vecinas se limitan recíprocamente, su valor esta determinado por lo que lo rodea. Si sucediera que las palabras estuvieran encargadas de representar conceptos dados de antemano, cada uno de ellos tendría de lengua a lengua, correspondencias exactas; pero como vimos, estos no es así. (Saussure, 2005).

Aquí Saussure esboza lo que planteará un primer desafío para la traducción, al no existir correspondencias exactas entre idioma e idioma. Mientras una lengua puede tener quince significantes para referir a un significado, en otro sistema cultural con otro idioma quizás exista solo un significante que defina a ese significado. Considerando la resignificación del signo en cada cultura, este trabajo busca indagar en las posibilidades de traducción de una obra desde la primera lectura que lleva a cabo un lector interpretador, la segunda relectura que lleva a cabo un traductor y la interpreta para luego traducirla a otra lengua con otro sistema de valores, que será reinterpretada por lectores pertenecientes a esa otra cultura en donde, como menos, la obra quedará fuera de contexto al momento de ser interpretada. Si sumado a esto consideramos que muchas traducciones de una lengua a otra se llevan a cabo desde traducciones ya hechas de la obra original, puede suceder que finalmente muy poco quede de la última interpretación que el lector haga de ella. En este sentido, surge la pregunta por el papel de la traducción (la que lleva a cabo el lector en su propia lengua y también la traducción que se lleva a cabo de una lengua a otra) ¿es esta un espejo refleja, o solo, refracta la imagen original?

Del papel de la Literatura y la tarea del traductor

En primer lugar, es importante ubicarnos en las condiciones de existencia de la literatura. En este sentido, Maurice Blanchot plantea en *La literatura y el derecho a la muerte* que la literatura no solo es ilegítima, sino que también es nula y es justamente

² En este punto Saussure nos propone algunos ejemplos que son pertinentes para nuestro análisis sobre la traducción. “el español *carnero* o el francés *mouton* pueden tener la misma significación que el inglés *sheep*, pero no es el mismo valor y eso por varias razones, en particular porque al hablar de una porción de comida cocinada y servida a la mesa, el ingles dice *muton* y no *sheep*. La diferencia de valor entre *sheep* y *mouton* o carnero consiste en que *sheep* tiene junto a si un segundo termino, lo cual no sucede con la palabra francesa o española. (Saussure, 2005:217).

Autora: Marina Suárez

Universidad de Buenos Aires- Carrera de grado.

marinasuarez.87@gmail.com

Sociología y Literatura . Mesa 39.

esa nulidad la que constituye una fuerza extraordinaria, como condición de hallarse aislada y en estado puro³. En este punto, lo maravilloso de que la literatura coincida con la nada, coincide con el todo y empieza a existir como un todo. (Blanchot, 1991)

La literatura es, para el autor, la preocupación por la realidad de las cosas, por su existencia, en su inocencia y su presencia prohibida, el ser que se ofusca ante la relación, el desafío de lo que no quiere producirse afuera. (Blanchot, 1991:56). La literatura en tanto poema y novela parece el elemento de vacío. La obra no puede ser proyectada sino realizada. El autor reconoce a las circunstancias en las que escribe como su propio talento es un movimiento que lo lleva hacia delante y las reconoce como suyas. El tiempo-espacio en que se escribe la obra forma parte de ella, porque sin una circunstancia determinada esta solo habría sido un problema insuperable. En otras palabras el autor existe en su obra y esta solo existe en esa realidad pública.

En este sentido, según Flaubert, el novelista es aquel que quiere desaparecer tras su obra. Es decir renunciar al papel de hombre público. La advertencia de Flaubert plantea que en tanto hombre público el autor pone en peligro su obra que corre el riesgo de ser considerada como un simple apéndice de sus gestos, de sus declaraciones, de sus tomas de posición. A pesar de ello, el novelista no es portavoz de nadie, ni siquiera de sus propias ideas. Porque los novelistas auténticos escuchan esa sabiduría suprapersonal, social. Este apartarse de su toma de posición marca la posibilidad relativa de traducir la esencialidad de la obra en sentido estricto (Milan Kundera, 2000).

Sin embargo, cuando se trata de la traducción primera que el lector realiza ¿qué sucede cuando este recibe la obra y la lee? El interés de los lectores es un interés distinto al que había hecho de sí mismo el autor y ese interés diferente, cambia la obra y la transforma en algo en donde el no reconoce la perfección primera. El autor acepta suprimirse a sí mismo porque la obra solo tiene sentido para el que la ha leído, su única meta es escribir para ese lector y confundirse con él. Asimismo, el autor que solo escribe para un tipo de público determinado, el que escribe es ese público y no ya él. La obra,

³ Para el autor, el surrealismo represento ese poderoso movimiento negador.

Autora: Marina Suárez

Universidad de Buenos Aires- Carrera de grado.

marinasuarez.87@gmail.com

Sociología y Literatura . Mesa 39.

condenada así a desaparecer, se mantiene como esencial y esta es una idea que a nosotros nos interesa retener.⁴

Por otra parte el escritor que crea en soledad y se hunde en la intimidad pura lleva en sí misma encerrada una visión que interesa a todo el mundo en tanto es hija de un clima - social y cultural- de época, lleva implícita un juicio sobre los problemas del momento y lugar a donde es creada. El escritor que escribe es también productor de algo, produce la obra que modifica cierto estado de las realidades humanas y culturales y escribe partiendo de ciertas formas del lenguaje y de la cultura.

Es en este punto en donde, desde la perspectiva de Foucault el autor es el principio de cierta unidad de escritura. Los autores se encuentran en una posición transdiscursiva al tiempo que fundadores de discursividad ya que no son solo autores de sus obras sino que producen la posibilidad y la regla que permite producir otros textos. El autor no solo vuelve a dar su obra sino también la de otros.⁵

De las obras designificadas por traducciones resignificantes. El caso de Milan Kundera.

Según Michel Foucault, los códigos fundamentales de una cultura – los que rigen su lenguaje, sus esquemas perceptivos, sus cambios, sus técnicas, sus valores, la jerarquía de sus prácticas, la forma de expresarse, de hacer arte y literatura- fijan de antemano los ordenes empíricos con los cuales tendrá algo que ver y dentro de los cuales se reconocerá (Foucault, 1968). Dichas redes sociales de significación son las que se entrelazan en un texto, dando vida a la obra. Y aquí nos cuestionamos si logran persistir –o por el contrario se rompen o permanecen de forma solo parcial - dichas redes de significación al ser traducido una obra a otro idioma regida por otros códigos culturales diferentes. Y Si dichos códigos han de variar de una cultura a otra ¿cual ha de ser el

⁴ Por eso la literatura es, para Blanchot, la única traducción de la obsesión de la existencia. El escritor se escribe en una obra, se suprime en esa obra y se afirma en ella.

⁵ Foucault pone como ejemplo las teorías de Marx y Freud establecieron con sus principales obras una posibilidad indefinida de discurso. No solo fueron instauradores de discursividad sino que también hicieron posible un número enorme de analogía y también de diferencias.

Autora: Marina Suárez

Universidad de Buenos Aires- Carrera de grado.

marinasuarez.87@gmail.com

Sociología y Literatura . Mesa 39.

sentido último de la traducción? Walter Benjamín propone, en este punto, una mirada positiva de la traducción en tanto sirve para poner de relieve la íntima relación que guardan los lenguajes entre sí. Si bien no podemos afirmar que la traducción de una obra revele o cree por sí misma esta relación íntima, sí la presenta. Y es ese vínculo íntimo de las lenguas es el que trae consigo una convergencia particular. Se funda en el hecho de que los lenguajes no son tan diferentes entre sí, sino que, a priori, mantienen una cierta semejanza en la forma de decir lo que se proponen. Ninguna traducción sería posible si su aspiración última fuera la semejanza con el original. Porque en su supervivencia – la cual implica transformación por la que pasan todas las cosas vivas- el original se modifica. Todas las formas de expresión, están para Benjamín, sometidas a su vez, a un proceso de maduración. La tendencia poética utilizada por un autor en una época determinada puede haber caído en desuso en otra época. En este sentido dice Benjamín: Perseguir lo esencial de estos cambios y las transformaciones constantes del sentido en la subjetividad de lo nacido ulteriormente en vez de buscarlo en la vida misma del lenguaje y sus obras, sería confundir el fundamento y la esencia de una cosa pero también implicaría negar uno de los procesos históricos más grandiosos.⁶ En este sentido es fundamental recordar que la traducción no es la ecuación inflexible entre dos idiomas muertos y cualquiera sea la forma de traducción adoptada ha experimentar una forma especial de maduración de la palabra extranjera -que, por otro lado, sigue los dolores del alumbramiento de la propia lengua. En todas las lenguas hay algo imposible de transmitir, algo que según el contexto en que se encuentra, es simbolizante y simbolizado. La misión del traductor es entonces, rescatar ese lenguaje puro confinado en el idioma extranjero, para el idioma propio, y liberar el lenguaje preso en la obra al nacer de la adaptación.

Dicho esto, es pertinente introducir el caso de Milan Kundera que ejemplifica con su propia obra el problema de la traducción. Kundera es un escritor, cineasta e intelectual nacido en 1929, en un país en pleno conflicto: Checoslovaquia. En 1968, tras años de militancia en el partido comunista, a consecuencia de la invasión soviética a su país, sus obras se prohibieron y quedó desempleado, como gran parte de sus compatriotas. En 1975 consiguió emigrar a Francia, lugar donde se desempeñó como profesor y se

⁶ Walter Benjamin (2007) *Conceptos de filosofía de la historia*. Ed. Caronte filosofía. La tarea del traductor.

Autora: Marina Suárez

Universidad de Buenos Aires- Carrera de grado.

marinasuarez.87@gmail.com

Sociología y Literatura . Mesa 39.

desempeñó en el arte de escribir. A pesar de que en su juventud participó activamente en el Partido comunista, todas sus obras realizan una crítica al socialismo y están empapados en la temática de la invasión y sus consecuencias, el exilio, el vivir en otra cultura y bajo representaciones de "otros". Las obras de Kundera son una muy pertinentes para comprender la disidencia vivida en Europa del Este durante la Guerra Fría.

La elección a este autor, está relacionada con la forma en cómo ve Kundera al problema de la traducción, siendo que él mismo proviene -en su condición de exiliado- de Europa oriental y de un país visto como conflictivo. En "El arte de la novela" dedica toda la última sección de su libro a un tema que toca en muchas de sus producciones críticas: la infidelidad de las traducciones de sus obras, infidelidad que cambia por completo el significado de las mismas. Kundera va a explicar, con ejemplos prácticos, como predomina la voz del traductor en sus novelas. Asimismo, el significado último que el escritor pretenda dar a su obra, no solo quedará mediado por la interpretación última de los lectores, sino que previamente, la voz del autor original quedará escondida –sino silenciada- detrás de una mala interpretación o de una simplificación excesiva por parte del traductor.⁷

De esta forma, Kundera hecha luz sobre el tema de las voces de los escritores y artistas que quedan acalladas en el mundo literario a causa de malas traducciones al punto de que su voz ya no es más su voz y, en tal sentido, son subalternos en otros tiempos-espacios y culturas donde también desearían ser escuchados.

Las novelas de Milan Kundera fueron traducidas a todos los idiomas occidentales y él mismo se encargó de supervisar las ediciones extranjeras de sus libros y de realizar las correspondientes críticas, junto con algunas definiciones que realiza de las palabras mal traducidas. En el siguiente pasaje, el autor describe su experiencia personal, como novelista, respecto al problema de las traducciones. El autor expresa, sobre todo como

⁷ En este mismo punto, Benjamin afirma que hay que considerar que la conservación del sentido no requiere forzosamente la traducción literal – y menos aún la traducción palabra por palabra. La verdadera traducción es transparente, no cubre al original ni le hace sombra.

Autora: Marina Suárez

Universidad de Buenos Aires- Carrera de grado.

marinasuarez.87@gmail.com

Sociología y Literatura . Mesa 39.

puede modificarse por completo una obra al ser traducida de su idioma original a un idioma oficial⁸ y luego, a partir de esa segunda traducción, se realiza una tercera y hasta una cuarta, quedando muy poco del texto original. En suma, describe, como la falta de compromiso traductológico nos puede llevar a leer una obra escrita casi por completo, por traductores. *"En 1968 y 1969, La broma fue traducida a todos los idiomas occidentales. Pero ¡menudas sorpresas! En Francia, el traductor reescribió la novela ornamentando mi estilo. En Inglaterra, el editor cortó pasajes reflexivos, eliminó los capítulos musicológicos, cambió el orden de las partes, recompuso la novela. Otro país. Me encuentro con mi traductor: no sabe una sola palabra de checo. "¿Cómo la tradujo?" Me contesta: "Con el corazón", y me enseña una foto mía que llevaba en la cartera. (...) Naturalmente la cosa era más simple: había hecho la traducción a partir del refrito francés, al igual que el traductor en Argentina. (...) Otro país: se tradujo: del checo. Las largas frases que en el original forman todo un párrafo están divididas en multitud de pequeñas frases simples... La impresión que me produjeron las traducciones de La broma me marcó para siempre. (...) para mí, que ya no tengo prácticamente lectores checos, las traducciones lo representan todo". (Kundera, 1986: 137). En este sentido, Benjamín va a decir que la traducción que se propone desempeñar la función de intermediario, solo podrá transmitir algo que carece de sentido, ósea solo podrá transmitir una comunicación. En este punto sugiere la pregunta: ¿Se hace acaso una traducción pensando en los lectores que no entienden el idioma original? Como respuesta plantea que si, aún para un espectador que puede comprender una obra literaria o artística, esta solo puede comunicar muy poco de lo que realmente es. Esto se debe a que su función no es fundamentalmente ser comunicativa entonces, luego de una mala traducción, dicha obra terminará por perder toda su importancia. Luego de una mala traducción obtendríamos, en palabras de este autor, una "transmisión inexacta de un contenido no esencial". En este sentido dice Benjamín, la traducción es una forma, para comprenderla es preciso volver al original, porque en él está contenida su ley y su posibilidad de traducción. Esto es lo que precisamente hace Kundera pone en orden las ediciones extranjeras de sus novelas, volviendo a los originales y haciendo una revisión y relectura de las mismas, en los cuatro idiomas en los que sabe leer. Ocupó todo un período de su vida en dicha tarea y frustrado ante la imprecisión de las traducciones decide realizar el diccionario de sus novelas. "Sus palabras-clave, sus*

Autora: Marina Suárez

Universidad de Buenos Aires- Carrera de grado.

marinasuarez.87@gmail.com

Sociología y Literatura . Mesa 39.

palabras problema, sus palabras-amor". Dicho diccionario cuenta con sesenta y siete palabras, de las cuales yo solo escogeré unas pocas que son de especial interés para mi tema.

1. ELITISMO. La palabra elitismo no aparece en Francia hasta 1967, y la palabra elitista hasta 1968. Por primera vez en la historia, el idioma mismo arroja sobre la noción de élite un sentido de negatividad y hasta de desprecio. La propaganda oficial en los países comunistas empezó a fustigar el elitismo y a los elitistas al mismo tiempo. Con estos términos no designaba a los directores de empresa, a los deportistas célebres o políticos, sino exclusivamente a la élite cultural, a filósofos, escritores, profesores, historiadores, hombres de cine y teatro. Sincronismo asombroso. Deja suponer que en toda Europa la élite cultural está cediendo su lugar a otras élites. Allá, a la élite del aparato policial. Aquí; a la élite del aparato de los medios de comunicación. A estas nuevas élites nadie las acusará de elitismo. De este modo, el término elitismo pronto caerá en el olvido. (Ver: EUROPA.)

2. FEO. Después de tantas infidelidades de su marido, de tantas penosas historias con los polis, Teresa dijo : "Praga se ha vuelto fea". Algunos traductores quisieron cambiar la palabra fea por "horrible" o "insoportable". Les parecía ilógico reaccionar ante una situación *moral* con un juicio *estético*. Pero la palabra fea es irremplazable: la omnipresente fealdad del mundo moderno, misericordiosamente velada por la costumbre surge brutalmente a nuestro menor instante de angustia.

3. FLUIR. En una carta, Chopin describe su estancia en Inglaterra. Toca en los salones y las damas expresan su satisfacción siempre con la misma frase: "¡Oh, qué bello! ¡Fluye como el agua!" Chopin se irritaba igual que yo cuando oigo elogiar una traducción con la misma fórmula: "Es muy fluida". Los partidarios de la traducción "fluida" objetan con frecuencia a mis traductores: "¡Eso no se dice así en alemán (en inglés, en español, etc)!" Yo les respondo: "¡Es que en checo tampoco se dice así!". Roberto Calasso, mi editor italiano, suele decir: no se reconoce una buena traducción por su fluidez, sino por todas las fórmulas insólitas y originales (que "no se dicen") que el traductor ha tenido el valor de conservar y defender. Incluido lo insólito de la puntuación. Una vez cambié de editor sólo porque intentaba cambiar mis punto y coma en comas.

4. IDEAS. El desagrado que siento por quienes reducen una obra a sus ideas. El horror que me produce el ser arrastrado a lo que se llaman “debates de ideas”. La desesperación que me inspira una época obnubilada por las ideas, indiferente a las obras.

5. KITSCH (...) Efectivamente, hasta hace poco, esta palabra era casi desconocida en Francia o conocida en un sentido muy empobrecido. En la versión francesa del célebre ensayo de Hermann Broch, se tradujo la palabra "kitsch" por "arte de pacotilla". Un contrasentido porque Broch demuestra que el kitsch es algo más que una simple obra de mal gusto. Está la actitud kitsch. El comportamiento kitsch. La necesidad de kitsch del "hombre kitsch" (*Kitschmensch*): es la necesidad de mirarse en el espejo del engaño embellecedor y reconocerse en él con emocionada satisfacción. Para Broch, el kitsch está ligado históricamente al Romanticismo sentimental del siglo XIX. Y como en Alemania y en Europa central el siglo XIX era mucho más romántico (y mucho menos realista) que en otras partes, fue allá donde el kitsch se extendió en mayor medida, allá donde nació la palabra kitsch, donde se sigue utilizando corrientemente. En Praga vimos en el kitsch al enemigo principal del arte. No en Francia. Aquí, al arte auténtico se le contrapone el *divertimento*. Al arte de gran calidad, el arte ligero, menor. Pero en lo que a mí respecta, ¡nunca me han molestado las novelas policíacas de Agatha Christie! Por el contrario, Tchaikovski, Rachmaninov, Horowitz al piano, las grandes películas de Hollywood, *Kramer contra Kramer*, *Doctor Zivago* (¡oh, pobre Pasternak!), eso sí lo detesto profundamente, sinceramente. Y cada vez me siento más irritado por el espíritu del kitsch presente en obras cuya forma pretende ser modernista. (Añado: la aversión que Nietzsche sintió por las “bellas palabras” y por los “abrigos ostentosos” de Victor Hugo fue un rechazo anticipado del kitsch.).⁹

6- EUROPA. En la Edad Media, la unidad europea se asentaba en la religión común. En la Edad Moderna, cedió su puesto a la cultura (a la creación cultural), que se convirtió en la realización de los valores supremos gracias a los cuales los europeos se reconocían, se definían, se identificaban. Hoy la cultura cede a su vez su puesto. ¿Pero a qué y a quién? ¿En qué terreno se desarrollarán los valores supremos susceptibles de unir a Europa? ¿Las proezas técnicas? ¿El mercado? ¿La política con su ideal de

⁹ Kundera Milan "El arte de la novela" Barcelona, Tusquets editores, 1986. Cap. 6 "Sesenta y siete palabras".

Autora: Marina Suárez

Universidad de Buenos Aires- Carrera de grado.

marinasuarez.87@gmail.com

Sociología y Literatura . Mesa 39.

democracia, con el principio de tolerancia? Pero esta tolerancia, si ya no protege una creación rica ni un pensamiento fuerte, ¿no resulta vacía e inútil? O acaso podemos comprender la dimisión de la cultura como una especie de liberación a la que hay que entregarse con euforia? No lo sé. Lo único que creo saber es que la cultura ha cedido ya su puesto. Así, la imagen de la identidad europea se aleja en el pasado. Europeo: el que siente nostalgia de Europa.

7- EUROPA CENTRAL. Siglo XVII: la inmensa fuerza del barroco impone a esta región, multinacional y, por lo tanto, policéntrica, con fronteras cambiantes e indefinibles, cierta unidad cultural. La sombra rezagada del catolicismo barroco se prolonga hasta el siglo XVIII: ningún Voltaire, ningún Fielding. En la jerarquía de las artes, es la música la que ocupa el primer lugar. Desde Haydn (y hasta Schönberg y Bartok) el centro de gravedad de la música europea se encuentra aquí. Siglo XIX: algunos grandes poetas, pero ningún Flaubert; el espíritu del Biedermeier: el velo del idilio arrojado sobre lo real. En el siglo XX, la rebelión. Los más grandes pensadores (Freud, los novelistas) revalorizan lo que durante siglos fue despreciado y desconocido: la racional lucidez desmistificadora; el sentido de lo real; la novela. Su rebelión se sitúa precisamente en el lado opuesto al modernismo francés, antirracionalista, antirrealista, lírico; (eso ocasionará muchos malentendidos). La pléyade de los grandes novelistas centroeuropeos: Kafka, Hasek, Musil, Broch, Gombrowicz: su aversión por el romanticismo; su amor por la novella prebalzaciana y por el espíritu libertino (Broch interpretando el kitsch como una conspiración del puritanismo monógamo contra el Siglo de las Luces); su desconfianza de la Historia y de la exaltación del porvenir; su modernismo ajeno a las ilusiones de la vanguardia.

La destrucción del Imperio, luego, a partir de 1945, la marginación cultural de Austria y la no existencia política de los demás países hacen de Europa central el espejo premonitorio del destino posible de toda Europa, el laboratorio del crepúsculo.

8- IMAGINACION. ¿Qué quiso decir con la historia de Tamina en la isla de los niños? me preguntan. Esta historia fue en su origen un sueño que me fascinó, que volví a soñar despierto y que amplié y profundicé al escribirlo. ¿Su sentido? Si quieren: una imagen

Autora: Marina Suárez

Universidad de Buenos Aires- Carrera de grado.

marinasuarez.87@gmail.com

Sociología y Literatura . Mesa 39.

onírica de un porvenir infantocrático. (Ver INFANTOCRACIA.)¹⁰ Sin embargo, ese sentido no ha precedido al sueño, es el sueño el que precedió al sentido. Por lo tanto hay que leer ese relato dejándose llevar por la imaginación. De ningún modo como si se tratara de un jeroglífico que hay que descifrar. Esforzándose por descifrarlo fue como los karkólogos mataron a Kafka.

Mis comentarios sobre la cita:

Para 1: Desde su propia vivencia el autor muestra, como cambia el sentido mentado de una palabra según su contexto socio- histórico. Esta definición del Glosario de Kundera refleja cómo cambian los sustantivos, en este caso los sujetos, sobre los que recae la significación de un término. Asimismo, vemos como la historia hace surgir un término para designar algo que antes no existía para los ojos de una sociedad. Esto es en palabras de Voloshinov representa la lucha por el signo. Es lo que él denomina heteroglosia, y es a donde se da un doble proceso de representación y comprensión de puntos de vista sobre mundo. Los textos culturales van a representar los conflictos sociales inherentes a la *heteroglosia*. En este campo de batalla, es donde los dominantes van a tratar de legitimar su opinión (doxa) como un signo monológico al mismo tiempo en que los oprimidos (silenciados) van a intentar liberar al signo. En este sentido, la *polifonía* será la que posteriormente permitirá escuchar, en medio del conflicto, la multiplicidad de voces. Los signos surgen de la interacción entre conciencias. Es por esta razón que la conciencia solo deviene conciencia en el proceso de interacción, porque es allí donde se llena de contenido. Entonces, tal como muestra Kundera y explica Voloshinov, la palabra es el signo social por excelencia y el signo de la conciencia. Pero, por otro lado, esta definición de diccionario que nos brinda nuestro autor muestra como un término puede implicar cosas muy diferentes en culturas y países distintos, como ser Francia y Checoslovaquia. Así mientras en un país la palabra "elitismo" va a surgir para definir negativamente a un nuevo sector de la elite, en el otro se va a utilizar para azotar a un sector de la sociedad, desde el poder hegemónico. Es pertinente aquí, considerar la propuesta de Homi Bhabha. Para este autor lo que innova en la teoría es la necesidad de pensar el más allá de las narrativas de

¹⁰ INFANTOCRACIA. "Un motociclista se lanzaba por la calle vacía, brazos y piernas en O, y atravesaba el espacio en medio de un ruido ensordecedor; su rostro reflejaba la seriedad de un niño que da a sus aullidos la mayor importancia." (Musil en *El hombre sin atributos*.) La seriedad de un niño: el rostro de la Edad tecnológica. La infantocracia: el ideal de la infancia impuesta a la humanidad.

Autora: Marina Suárez

Universidad de Buenos Aires- Carrera de grado.

marinasuarez.87@gmail.com

Sociología y Literatura . Mesa 39.

las subjetividades originarias e iniciales y concentrarse en esos momentos o procesos que se producen en la articulación de las diferencias culturales. Estos espacios “entre-medio” (in between) proveen el terreno para elaborar estrategias de identidad (singular o comunitaria) que inician nuevos signos de identidad y sitios innovadores de colaboración y cuestionamiento, en el acto de definir la idea misma de sociedad (Bhabha, 2002). Poder concientizar esos espacios, y esas diferencias, como hace Kundera, es lo que permite el cuestionamiento al que refiere Bhabha y es al mismo tiempo, lo que una mala traducción impide.

Para 2: Esta definición, muestra la imposibilidad de comprensión en términos contextuales. Tal como muestra Kundera, a los traductores les parecía ilógico reaccionar ante una situación *moral* con un juicio *estético*, aún traduciendo a un artista. Acá volvemos a pensar en términos de Benjamin en el sentido de que la traducción es una forma (en el original está contenida su ley) y la traducibilidad de ciertas obras debería ser lo esencial (Benjamin, 2007). Kundera reivindica aquí la importancia de poner en contexto una palabra al traducirla, sin exagerar ni menospreciar su contenido ni lo que quiere expresar. Es el límite de la posibilidad de confiar plenamente en la traductibilidad del sentido estético de ciertas palabras en contextos diferentes.

Para 3 y 4:

La cita habla por si sola. En este punto es necesario recordar que las traducciones no son las que prestan un servicio a la obra, como creen los malos traductores, sino que más bien deben la obra a su existencia (Benjamin, 2007: 80). Milan Kundera remarca, aquí, la importancia de que los traductores se atrevan a conservar el sentido esencial de la obra, conservar eso que “no se dice”. Asimismo, el intérprete tiene el derecho a determinar su posición por atribución, puede decidir en base a su particular experiencia social. El conservadurismo estético desposeído tiene un momento de verdad. Una literatura que tiende a imponer una determinada conducta de consumo y práctica no es instrumento emancipador sino, más bien, de sumisión (Peter Bürger, 1995).

Para 5: Esta definición, además de ser el tema de una de las novelas más famosas de Kundera (“La insoportable levedad del ser”) él va a demostrar que conociéndose el concepto Kitsch como una construcción de la Europa oriental, se lo traduce erradamente

Autora: Marina Suárez

Universidad de Buenos Aires- Carrera de grado.

marinasuarez.87@gmail.com

Sociología y Literatura . Mesa 39.

desde un punto de vista occidental. Por eso dice Kundera que cuando se traduce a la versión francesa del célebre ensayo de Hermann Broch (escritor de la Europa oriental), se tradujo la palabra "kitsch" por "arte de pacotilla". Significado contrario de lo que es el kitsch en Broch: algo más que una simple obra de mal gusto. A pesar de que una traducción nunca es cien por ciento fiel a su original, se puede encontrar un compromiso traductológico y también intercultural, para que la comunicación no se pierda y las voces se puedan escuchar, aún desde otras culturas (Sales Salvador, 2006). En este sentido es necesario recordar la teoría de Foucault mencionada en la introducción. Ya que los códigos fundamentales de una cultura, su lenguaje, sus formas de expresarse, sus esquemas perceptivos, de hacer arte y de escribir, fijan los ordenes empíricos con los cuales tendrá algo que ver y dentro de los cuales se reconocerá. Será este entramado de códigos culturales los que determina la posición de los artistas y escritores (y sus lectores espectadores) en un punto particular del espacio y en un momento histórico desde el cual reflejarán a través de su obra, cierto estado de la realidad. Estas formas de expresión, nunca adquirirán la misma fuerza ni las mismas dimensiones en los diferentes lugares. Por esta razón la palabra que se use para denominarlas, nunca tendrá la misma connotación en un marco cultural y en otro. Y sin embargo, como ya vimos, ninguna traducción sería posible si su aspiración última fuera la semejanza con el original. Porque nada queda exento de cambios en un tiempo espacio diferente. Porque en su supervivencia – la cual implica transformación por la que pasan todas las cosas vivas- el original se modifica. Todas las formas de expresión, están para Benjamín, sometidas a su vez, a un proceso de maduración histórico y social. Esto es lo que demuestra el significado de la palabra Kitsch en el glosario de Kundera y su explicación.

En este mismo camino, no puedo dejar referirme a Bhaba cuando habla de que lo que genera innovación en la teoría es pensar "más allá" de las narrativas de las subjetividades y concentrarse en los espacios (esos "in between") donde se da la articulación de las diferencias culturales. Evitar caer en el multiculturalismo pero considerar esos intersticios donde se debate y se negocian las intersubjetividades, debería de ser el compromiso colectivo, pero por sobre todo el de los traductores que son los portadores del poder de reproducir las voces de la historia. Por último, Bhabha nos recuerda esa importante reflexión de Walter Benjamin sobre la dialéctica dislocada de la modernidad: "La

Autora: Marina Suárez

Universidad de Buenos Aires- Carrera de grado.

marinasuarez.87@gmail.com

Sociología y Literatura . Mesa 39.

ambigüedad es la apariencia figurativa de la dialéctica, la ley de la dialéctica detenida”¹¹.

Para Benjamin, ese silencio es la utopía: para los que viven “de otro modo” de cómo se vive en la modernidad pero no fuera de ella, el momento utópico no es el horizonte necesario de la esperanza”. (Bhabha, 2002: 35).

Para 6 y 7: Tomé esta retraducción de Kundera ya que considero que permite comprender como la historia y el contexto cultural pueden tornar relativo, incluso, el sentido último y esencial de una palabra cuyo significado parece ser tan “objetivamente” definido, como es la que define a un continente. Dicha palabra, aún con su pretensión de objetividad, puede remitir a connotaciones, sentimientos, reflexiones y hasta espacios geográficos diferentes según el contexto histórico, el espacio desde el cual se lo pronuncie y el lenguaje al que se traduzca dicho vocablo. Cada cual asociará con ese vocablo un tipo de cultura, arte, economía, políticas, desarrollo social diferente y no por eso más o menos verdadero. En este sentido, como afirma Benjamin todas las formas de expresión sometidas a un proceso de maduración histórico y social . Asimismo, como el tono y la significación de las grandes obras literarias se modifican con el tiempo también cambia la lengua materna del traductor. La mejor traducción esta destinada a diluirse una y otra vez con el desarrollo de su propia lengua y perecer como consecuencia de este cambio.

Para 8: En esta definición vemos como no solo el sentido histórico y social definen el sentido último que una palabra adquiere en un idioma. Existe, en la obras un sentido subjetivo que remite a la imaginación, y al sentido, personal –que en tanto personal envuelta en una cultura y sociedad particulares es también social. Esta es la intertextualidad que – dice Benjamin, especialmente en los textos consagrados al puro sentido, no puede ser traducida en la forma ideal que requerirían. Por tanto, siempre permanecerá intangible la parte de ella que no es transmisible –porque la relación entre la esencia y el lenguaje es totalmente distinta en el original y la traducción.

¹¹ “ (W. Benjamín, *Charles Baudelaire: A Luric Poet in the era of high capitalism*, Londres, NBL, 1973, pág. 171.)

Conclusiones finales

Partimos inicialmente de la pregunta por la posibilidad -o imposibilidad- de una traducción de la obra literaria y hemos arribado a respuestas parciales y a nuevas preguntas. Algunas reflexiones finales se tornan pertinentes desde Benjamin y otros autores que guiaron este trabajo.

En primer lugar, ante la pregunta por la posibilidad de la traducción, Benjamín nos responde que, ninguna traducción sería posible si su aspiración suprema fuera la semejanza con el original, porque en esa supervivencia el original se modificaría. Lo que en la época del autor puede ser una tendencia de su lenguaje poética, puede haber caído en desuso u haberse creado nuevas tendencias inmanentes. Las grandes poesías, las grandes obras, se modifican con el paso del tiempo. La historia no es un factor menospreciable y tampoco lo es la cultura cuando se habla de la actualidad y el sentido de una obra. Sin embargo las traducciones sirven para poner de relieve la íntima relación de las lenguas entre sí. El vínculo imaginado de los idiomas, radica en que no son extraños entre sí, sino que mantienen cierta semejanza en la forma de decir lo que se proponen. Es allí donde radica la función del traductor, en encontrar esa semejanza y transmitirla.

En la búsqueda de respuestas a nuestra pregunta, Benjamin propone una mirada positiva sobre la traductibilidad. Afirma que, fuera de los textos sagrados, no existe ninguno en que el sentido haya dejado de ser a la vez la línea divisoria que separa la corriente lingüística de la corriente de la revelación (Benjamín, 2007:90). Cuando un texto, corresponde a la verdad o a la teoría, sin mediación del sentido- los textos que no son sagrados- es perfectamente traducible. Sin embargo no podemos exigir una confianza ilimitada en la traducción ya que todas las obras literarias conservan una traducción virtual entre líneas y las escrituras sagradas lo hacen en una medida muy superior. Por eso, la versión interlineal de los textos sagrados es la imagen primigenia o ideal de la traducción.

A forma de cierre es interesante rescatar la postura teórica de Adorno, según la cual el arte y la literatura no tienen la función de comunicar. *El arte acude gestualmente a la realidad para retroceder en el contacto con ella. Incluso las obras de arte que se presentan como copias de la realidad solo lo son de manera periférica; se convierten en una realidad segunda al reaccionar ante la primera; subjetivamente reflexión, con independencia de que los artistas hayan reflexionado o no.*¹² Así, si la obra no tiene, en última instancia la función comunicativa, el problema de la traductibilidad de una obra tiene una doble significación. Puede significar que la obra encuentre entre sus lectores un traductor adecuado. Pero puede suceder también que la obra en su esencia consienta una traducción, y por consiguiente la exija, de acuerdo con la significación de su obra. En este sentido, Benjamin se pregunta si ¿podría considerarse la traducción de ciertas formas del lenguaje aunque fuesen intraducibles para los hombres? Y basándose en este concepto riguroso de traducción surge la pregunta de si es conveniente favorecer la traducción de ciertas formas del lenguaje. Desde este autor la respuesta implica que si la traducción es una forma, la traductibilidad de ciertas obras debería ser esencial. Sin embargo, en toda traducción se muestra una manifestación inherente al original. Es evidente que una traducción, por buena que sea, nunca puede significar nada para el original; pero gracias a su traductibilidad mantiene una relación íntima con él. Más aún: esta relación es tanto más estrecha en la medida en que para el original mismo ya carece de significación (...) así la traducción brota del original, pero no tanto de su vida como de su “sobrevitalidad”, pues la traducciones posterior al original. (Benjamin, 2007:79)

Para finalizar, se podría cuestionar a Kundera de pecar de demasiado “pretencioso” respecto a las interpretaciones de sus obras. Sin embargo no se le puede objetar lo mismo en el campo de las traducciones, a él ni a ningún escritor cuya obra es modificada y en este sentido silenciada por una traducción mal hecha y descontextualizada. Porque, como vimos, la función de la traducción consiste en encontrar en la lengua a la que se traduce una actitud que pueda despertar en dicha lengua un eco del original. Pero aunque la articulación multicultural en la traducción no siempre sea posible -no solo porque las transformaciones de la historia y de la cultura

¹² *Teoría de estética*, Theodor W. Adorno, Obra Completa nº7. Akal, Madrid, 2004

Autora: Marina Suárez

Universidad de Buenos Aires- Carrera de grado.

marinasuarez.87@gmail.com

Sociología y Literatura . Mesa 39.

implican mutaciones de sentido, sino también por la misma incompletitud de las culturas- el mundo sigue siendo uno solo y escuchar todas las voces en conflicto debería ser la tarea, también, de los que lo habitamos.

Bibliografía

- Milan Kundera (1986). *El arte de la Novela*. Ed. Tusquets. "Sesenta y siete palabras"
- Bhabha, Homi (2002). *El lugar de la cultura*, Buenos Aires, Ed. Manantial. "Introducción y cap. IX "Lo poscolonial y los posmoderno".
- Spivak, Gayatri (1985) " ¿Puede el subalterno hablar?" (traducción de José Amícola) en Revista Orbis Tertius, Año 6, N° 6.
- Bürger, Peter, *Teoría de la vanguardia*, traducción de Jorge García; prólogo de Helio Piñón, Barcelona, Península, 1995.
- *Teoría de estética*, Theodor W. Adorno, Obra Completa nº7. Akal, Madrid, 2004
- Bilabar, E. y Wallerstein (1988) *Raza, Nación y clase*, Madrid, Iepala. Prefacio "Introducción y cap. 12"
- Ferdinand de Saussure (2005). *Curso de lingüística general*. Losada
- Voloshinov, V (1992) *El marxismo y a filosofía del lenguaje*, Madrid, Alianza. Prefacio y Cap. 1.

Autora: Marina Suárez
Universidad de Buenos Aires- Carrera de grado.
marinasuarez.87@gmail.com
Sociología y Literatura . Mesa 39.

- Walter Benjamin (2007) *Conceptos de filosofía de la historia*. Ed. Caronte filosofía. La tarea del traductor.
- M. Blanchot. (1991) *La literatura y el derecho a la muerte*, en De Kafka a Kafka, Fondo de Cultura Económica, México, trad. Jorge Ferreiro.
- Michel Foucault (1997). *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*. Siglo XXI, México.
- Michel Foucault (1977) *¿Qué es un autor?* Siglo XXI, México.